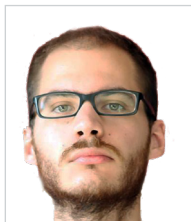


Identidad, espectáculo y representación: las candidaturas de Israel en el Festival de la Canción de Eurovisión¹

Identity, spectacle and representation: Israeli entries at the Eurovision Song Contest



José Luis Panea. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca (2013), estancias Erasmus en la Universidade de Lisboa y Séneca en la Universitat de Barcelona. Máster en Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca (UCLM) con Premio Extraordinario Fin de Estudios (2014) y contratado Predoctoral en el proyecto ARES (www.aresvisuals.net). Editor del volumen *Secuencias de la experiencia, estadios de lo visible. Aproximaciones al videoarte español* (2017) junto a Ana Martínez-Collado. Profesor de Estética y escritor en diferentes revistas especialmente acerca de su línea de investigación “Políticas de identidad en el Festival de Eurovisión”.

Universidad de Castilla-La Mancha, España.

josel.panea@uclm.es

ORCID: 0000-0002-8989-9547

Recibido: 01/08/2018 - Aceptado: 14/11/2018

Resumen:

A partir de una sofisticada inversión, capital y simbólica, el Festival de Eurovisión genera anualmente un espectáculo audiovisual en la televisión pública problematizando conceptos como “comunidad”, “Europeidad” e “identidad cultural”. Siguiendo las investigaciones recientes en el ámbito anglosajón, recorreremos sus distintas ediciones hallando las paradojas inherentes a la imagen en movimiento en el diálogo entre “canción” y “nación” con la participación de países “en los márgenes” de Europa, cuyo triunfo –puesto que el país vencedor ha de ser el organizador al año siguiente– ha descentrado la sede anfitriona y la “marca Eurovisión”. Nos centraremos en las candidaturas de Israel (1973-2018) para debatir, por tanto, cómo esta nación es representada en dicho mega-evento a través de la canción.

Palabras clave:

Eurovisión; Israel; nacionalidad; anfitrión; espectáculo.

Received: 01/08/2018 - Accepted: 14/11/2018

Abstract:

Through a sophisticated investment, both capital and symbolic, the Eurovision Song Contest generates annually a unique audiovisual spectacle, debating concepts as well as community, Europeaness or cultural identity. Following the recent researches from the Anglo-Saxon ambit, we will research different editions of the show. Seeking out the movement-image paradoxes through the dialogue between nation and song, the participation of countries in the margins of Europe and his victory –the winning country has to organize the following show the next year– has decentred the host venue and the notion of Eurovision branding. We will focus on the Israeli entries (1973-2018) in order to make an issue on how in this mega-event the nation is narrated through the song.

Keywords:

Eurovision Song Contest; Israel; Nationality; Host; Show.

¹ Este artículo es resultado parcial de la estancia realizada en el Department of Media, Culture and Language de la University of Roehampton (Londres) entre el 22 de mayo y el 22 de junio de 2018 dentro del programa del Contrato Predoctoral del Plan Propio de la UCLM. Las traducciones del hebreo han sido cotejadas con la ayuda de Inbal Czeizler.

Cómo citar este artículo:

Panea, J. L. (2018). Identidad, espectáculo y representación: las candidaturas de Israel en el Festival de la Canción de Eurovisión. *Doxa Comunicación*, 27, pp. 121-145.

<https://doi.org/10.31921/doxacom.n27a6>

1. Introducción

1.1. Eurovisión como campo de estudio

En su libro *Identidad* (2005), el filósofo y sociólogo Zygmunt Bauman mantenía: “se han cedido los sentimientos patrióticos a (...) los promotores deportivos, del mundo del espectáculo, de los festejos de aniversarios y de los bienes industriales de interés” (Bauman, 2005: 66). Por tanto, si bien es cierto que espectáculos televisados como las Olimpiadas o la Super Bowl congregan a una masa (Roche, 2000) momentáneamente unida y donde el sentimiento de comunidad aparece bajo una faz *estetizada*, también el concurso internacional de la canción es pertinente que sea objeto de análisis dada su longevidad (62 años ininterrumpidos), poder de convocatoria (en torno a cuarenta países concurren anualmente) e índices de audiencia. “Más de cien millones de telespectadores de más de sesenta países” (Akin, 2013: 2303-2304), apunta Altug Akin, el primer doctor con una tesis sobre Eurovisión en España.

En nuestro país, a través del fenómeno social de Operación Triunfo (principalmente en 2002 y recientemente en 2018) el Festival ha suscitado una suerte de *revival* tras décadas de desinterés (Savini, 2016: 32). Pero lo que normalmente no es tan conocido es que al surgir en 1956 con la expansión y revolución de las telecomunicaciones de final de siglo (The Secret History of Eurovision, min. 00: 02: 20) generando una audiencia internacional (Tragaki, 2013: 17, Arnsten, 2005: 147) Eurovisión dejó su impronta a nivel diplomático porque en él concursan canciones a través de países. Además, tomó el modelo del Festival italiano de San Remo, escenario propicio para la creación de una identidad nacional ya desde tiempos de Mussolini (Plastino, 2013: 112-115). España no participaría hasta 1961 (Gutiérrez Lozano, 2012: 13) viendo así la oportunidad de explotar su marca país, no sin la protesta de otros participantes debido al régimen franquista (Pinto Teixeira y Stokes, 2013: 224). Por tanto, la politización del certamen es inherente a su concepción.

1.2. Construyendo una idea estable de nación a través de la canción

Uno de los rasgos genuinos de Eurovisión es la convergencia en una misma noche de diferentes estilos de música e idiomas (Raykoff y Tobin, 2007: XVIII) en forma de canciones, limitadas a tres minutos en los que “todo ha de caber” según el musicólogo Philip V. Bohlman (2013: 42), y en una misma gala de la televisión pública que estaba dando sus primeros pasos en los albores del pop y el fenómeno fan (Eurovision.tv, 2015). Aunque en sus inicios supuso la consagración de Occidente a través de la imagen, a partir de 1989 y la desintegración del bloque soviético, este viejo enemigo “entrará” en casa en forma de canciones, mantiene Hilde Arnsten (2005: 155). Y de ahí la “ficción nación”, puesto que en el concurso cada país es igual a una canción (Skey et al., 2016: 3384), sin importar su tamaño (Yair y Maman, 1996: 313; Torres, 2011: 253).

Y “ficción” también puesto que serán estos países orbitando en torno a una herencia cercana, Rusia, que de hecho participaría por primera vez en 1994 (Meerzon y Piven, 2013: 115) con un tema titulado *Nómada eterno*: “No estás conmigo, te encuentras lejos, es difícil vivir en mundos separados”, sería nuestra traducción de la primera estrofa. De hecho, ese año Lituania, Estonia, Rumanía, Eslovaquia, Polonia y Hungría –junto con la Federación más Bosnia-Herzegovina y Croacia, ocuparon casi la mitad de un marcador (Jordan, 2014: 53)– que hasta entonces ni siquiera recogía las banderas de los países. Banderas nuevas y que el marcador de Eurovisión será testigo de su evolución (Cuadro 1).

Cuadro 1: Marcadores de Copenhague 1964, Luxemburgo 1973 y Dublín 1994. Los dos primeros diseños más sobrios y el tercero con las respectivas banderas, año en el que predominaron los países recién independizados de la Unión Soviética y Yugoslavia.



País	Puntuación
FINLAND	0 8 2
BELGIE	0 5 8
PORTUGAL	0 8 0
ALLEMAGNE	0 8 5
NORVEGE	0 8 8
MONACO	0 8 5
ESPAGNE	1 2 5
SUISSE	0 7 4
VOUGOSLAVIE	0 5 7

País	Puntuación
FINLANDE	0 8 2
BELGIE	0 5 8
PORTUGAL	0 8 0
ALLEMAGNE	0 8 5
NORVEGE	0 8 8
MONACO	0 8 5
ESPAGNE	1 2 5
SUISSE	0 7 4
VOUGOSLAVIE	0 5 7

País	Puntuación
FINLAND	0
SWEDEN	0
IRELAND	10
CYPRUS	0
ICELAND	9
UNITED KINGDOM	0
CROATIA	0
PORTUGAL	5
SWITZERLAND	0
ESTONIA	0
ROMANIA	0
MALTA	4

Fuente: Elaboración propia a partir de: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/eurovision-siglo-xx/>>

Así, dicha imagen –marcador, banderas, diseño y escenografía o la repetición exhaustiva de los nombres de los países y sus pronunciaciones diversas, de ahí la presencia del inglés o el “Populenglish” como apuntan Yana Meerzon y Dmitri Piven (2013: 115)– en su mantenimiento en el tiempo ha promovido “la integración de Europa Occidental”, sostiene la experta del certamen Mari Pajala (2012: 6). Y trata de fijar identidades debatiendo la idea de representación “nacional” al crear esta constante correlación y por lo tanto “sentido” entre canción y país (Bohlman, 2013: 48).

1.3. Estado de la cuestión

Identidad, espectáculo y representación son tres ideas clave que quedan recogidas en algunos de los principales volúmenes acerca de los mega-eventos, como serían Daniel Dayan y Elihu Katz, *Media Events. The Live Broadcasting of History* (1992) o Maurice Roche, *Mega-Events and Modernity: Olympics and expos in the growth of global culture* (2000). Recientemente contamos con artículos como el de Martin Müller y John Pickles, “Global games, local rules: Mega-events in the post-socialist world” (2015). Y también en cuanto a la cuestión de la marca país, dirigiéndonos así principalmente al creador del término, Simon Anholt, con títulos como *Brand New Justice* (2003) y *Competitive Identity: The New Brand Management for Nations, Cities and Regions* (2007), al igual que Wally Olins, *On b@nd* (2004) y *Places. Identity, image and reputation* (2010). Aunque en castellano la bibliografía específica sobre Eurovisión es muy limitada (Torres, 2011; Gutiérrez Lozano, 2012; Ortiz Montero, 2017; Panea, 2017), en inglés contamos con numeroso material. No obstante, el primer trabajo de investigación relacionado aparece en sueco ya en 1987, por parte del musicólogo Alf Björnberg. No será hasta 1995 y desde la estadística cuando aumenten los estudios en inglés: “Unite, Unite Europe. The Political and Cultural Structure of Europe as Reflected in the Eurovision Song Contest”, de Gad Yair (1995) y en 1996 junto a Daniel Maman, al que seguirán otros (Haan et al., 2005; Ginsburgh y Noury, 2005) los cuales comparten referencias al influyente volumen de Dayan y Katz de 1992.

Desde 2007 proliferan los artículos específicos con los volúmenes colectivos de Ivan Raykoff y Robert Deam Tobin (2007), Dafni Tragaki (2013) o Karen Fricker y Milija Gluhovic (2013). Los autores proceden de los estudios culturales, la antropología, la comunicación audiovisual, los estudios escénicos o la musicología, sirviendo para tesis de máster (Meijer, 2013; Molineaux, 2015; Sanandrés, 2015) y doctorales (Wolther, 2006; Akin, 2011; Jordan, 2011). Y seminarios: *Singing Europe:*

Spectacle and Politics in the Eurovision Song Contest (University of Thessaly, 2008), *Visions of Europe in the Eurovision Song Contest*, (University of Copenhagen, 2014), *Eurovisions. Perspectives from the Social Sciences, Humanities and the Arts* (Universidade Nova de Lisboa, 2018) o publicaciones oficiales (O'Connor, 2007).

Destacamos asimismo las plataformas digitales ESCToday (<https://www.esctoday.com>) o Wiwibloggs (<https://www.wiwibloggs.com/>) al compendiar la información que Eurovisión genera y siendo el espacio para la creación de una “comunidad” más allá del evento televisado al permitir el seguimiento de las finales nacionales de los distintos países (Bohlman, 2013: 47) que desde la implementación de YouTube es una fuente imprescindible para el alojamiento de los vídeos (Ivkovic, 2013).

2. Objetivo

2.1. Objetivo general

Proponemos una genealogía sobre la historia del Festival en referencia a las canciones participantes y la gestión de las distintas escenografías y las sedes anuales explorando cómo el concepto de “Europeidad” que *a priori* Eurovisión defiende queda cuestionado en el caso de estudio propuesto, el país participante de Israel. Veremos la problemática relación de un país “en los límites” de Europa en el concurso “europeo” con ese “bloque occidental” que precisamente inició el Festival para la fijación de una identidad en términos derridianos como “borradura”: el ser en tanto que exclusión de todo lo que es decidido ajeno (Derrida, 1997). Esta idea, sostenemos, forma parte de la identidad cultural de dicho estado cuya diáspora es inherente a su fundación (Belkind, 2010: 20).

2.2. Objetivo específico

La relación entre canción y nación, dada nuestra procedencia de la investigación en prácticas artísticas y visuales, será hallada a partir de las letras y las apuestas escénicas así como las referencias sociales y políticas de las diferentes candidaturas vertebrando nuestro texto a modo de capítulos para, de esta manera, cuestionar la idea de “relato”, de cómo la nación es contada en dicho marco de enunciación. También se analizarán las escenografías en los dos casos en que Eurovisión ha sido celebrado en Jerusalén.

3. Metodología

Nuestro análisis, de contenido descriptivo, se basará, en un 80%, en una revisión de la literatura acerca del Festival para ponerla en valor a diferencia de escritos que alternan esta bibliografía con otras más generales en línea con conceptos relacionados con la identidad cultural (sociología, teoría *queer*, estudios culturales, comunicación o musicología), esperando aportar un compendio útil y específico para investigaciones futuras. No obstante, reservamos un 20% de la bibliografía a textos no relacionados directamente con el tema aunque hojas de ruta por su relevancia académica y proximidad conceptual.

Partiendo de las artes visuales en relación con las políticas de identidad, el carácter interdisciplinar del texto es una necesidad dada la inespecificidad propia de la investigación “desde” las prácticas artísticas, siendo sensibles así a “la identidad” que Eurovisión refuerza a través de la imagen en movimiento.

4. Desarrollo

4.1. La sede anfitriona acoge a los rechazados

4.1.1. Cuestiones de idioma

Eurovisión, en tanto concurso de canciones, pero también de naciones, es el caldo de cultivo para el estudio de ambas ficciones, la “ficción canción” y la “ficción nación”, unidas en un mismo escenario. Tomamos la idea de “ficción” y “ficcionalización” de Jean Luc Nancy para hablar de las relaciones entre las prácticas simbólicas (aquí audiovisuales) y su contenido de verdad (cómo la representación en su repetición tiene el poder de crear realidades e identidades) (Nancy, 1994). Por tanto, el idioma se revela como esa verdad esgrimida (en el sentido, siguiendo la metáfora, de que diversas verdades, diversos países concursan) para diferenciarse del resto. De esta manera, nos interesa aquí la idea de lengua como “propiedad” del Benedict Anderson de *Comunidades imaginadas* (2006: 124): un invento de los nacionalismos capaz de forjar “solidaridades particulares” (2006: 189).

Así, en los inicios del concurso (Fricker y Gluhovic, 2013: 4) en los cuales participaba casi toda Europa Occidental, cada televisión pública de cada país interpretaba sus temas en su idioma oficial, aunque con diferente suerte. Las altas posiciones hasta 1973 serían dominadas por el bloque francófono –Luxemburgo (con 4 victorias), Francia (3), Mónaco (1) y Suiza (1)– seguidos del bloque anglófono –Reino Unido (2 triunfos) e Irlanda (1)– y el éxito aislado de los Países Bajos con el neerlandés, que anotaba ya tres triunfos. Las delegaciones nórdicas (4 en total) tras continuados fracasos en las votaciones se plantearon interpretar en inglés sus temas (Jordan, 2011: 97). Incluso consideraron sus idiomas inapropiados para ser “cantados”, argumentando “problemas estilísticos y estéticos, así como semánticos”, añade Annemette Kirkegaard (2013: 86).

El sistema de votación, en cuyo marcador aparecen los nombres de los países en lugar del de las canciones –y estos “dan” las votaciones–, consiste en que cada uno otorga el mismo número de votos, de 1 a 8 y después 10 y 12, al resto de contrincantes sin poder puntuarse uno a sí mismo (Yair, 1995: 149). Esto permite dibujar una escala de afinidades (Björnberg, 2007: 17) repartidas en 10 posiciones teniendo los dos países más votados ventaja al separarles dos puntos del resto. Hasta los años setenta del concurso participaban en torno a 14 países, 5 francófonos –Francia, Luxemburgo, Bélgica, Mónaco y Suiza (Vuletic, 2018: 50-51)– junto al “aliado” de los Países Bajos, 2 anglófonos (Reino Unido e Irlanda), 2 germánicos (Alemania y Austria), los mediterráneos Italia y España, y una arrinconada Portugal sistemáticamente ignorada (Yair y Maman, 1996: 314-315). Inevitablemente, cuestiones de idioma y afinidad cultural tenían su eco en el marcador.

Ante semejante mapa, el bloque nórdico a pesar de sus 4 componentes (Islandia no debutó hasta 1986), por mucho que repartía sus votos (Fenn et al., 2005: 585-586; Panea, 2017: 96) entre los vecinos, parecía no “sonar bien” al resto de jurados debido a sus idiomas, de raíz germánica salvo el finés. Y ese sonar germánico, dada la cercana impronta de la instrumentalización fascista de las producciones simbólicas (la canción y como tal dicho idioma) que serán una losa para todo lo alemán. De hecho, Alemania solo podrá desligarse de su rémora participando incansablemente dese 1956 cada año para ver un primer triunfo, en 1982, con un tema pacifista, y un segundo ya en 2010, en inglés (Rehberg, 2013: 185). Es más, la primera victoria en el concurso de un tema “en alemán” vino por parte de Austria, pero con un título en francés, *Merçi, chérie*, lo que reflejaba el tono francófono de la “Chanson” (Torres, 2011: 251-252) de aquellos tiempos.

Suecia en 1965 ya había llevado al concurso un tema en inglés, y cuando Massiel ganó por España en Londres 1968 con *La, la, la*, al repetir su actuación como ganadora al final de la gala incluyó unos versos de la versión inglesa (Sanandrés, 2015: 28). Poco después se reafirmaría esta tendencia. En 1973 Suecia, Finlandia y Noruega deliberadamente concursan en este idioma consiguiendo un 5º, un 6º y un 7º puesto respectivamente de un total de 17. De hecho, en 1974 la banda sueca ABBA ganará la edición con *Waterloo*, y los neerlandeses Mouth & McNeal alcanzarán el bronce con *I see a star*: el primer podio hasta entonces con dos temas en inglés de países no anglófonos (Jordan, 2012). Además, al año siguiente precisamente los Países Bajos ganarán el oro de nuevo en inglés, y consolidando un estilo de banda pop juvenil, mixto y desenfadado sin rasgo étnico o vernáculo alguno. Comenzaba a replantearse la propia identidad del concurso (Björnberg, 2007: 21).

Dichos sucesos motivarían que el ente organizador del certamen, la Unión Europea de Radiodifusión (UER), prohibiera la “libertad de idioma” en 1977. Pero dicha prohibición se extendió hasta 1999 (Kirkegaard, 2013: 86; Torres, 2011: 252): más de veinte años de candidaturas forzadas a emplear en cada tema sus idiomas oficiales. No obstante, poco después las televisiones noruega y sueca anotarán dos victorias cada una, lo cual impugnaría nuestra hipótesis. Pero tanto los títulos de estas canciones como sus estribillos eran, en el caso de *Diggi-lo diggi-ley* (Suecia 1984) un tarareo sin significado alguno (Raykoff, 2007: 2), y *Nocturne* (Noruega 1995) un tema predominantemente instrumental (Björnberg, 2007: 21). Con el creciente número de participantes, la estrategia consistía en diferenciarse del resto con composiciones fáciles de recordar. Esta restricción finalizaría en 1999, y hasta hoy la mayoría de las delegaciones adopta el inglés como “idioma oficial” (Molineaux, 2015): la mejor baza de los “nuevos estados” para hacerse un hueco en el marcador final (Panea, 2017: 94). Desde entonces, tras el triunfo de Israel en hebreo en la edición de 1998, de las doce últimas triunfadoras diez lo han hecho en inglés salvo Serbia en 2007 y Portugal en 2017. A la par, un pop comercial ha predominado en línea con la creciente americanización del mundo del espectáculo cuyos “mitos” y “estereotipos” han llegado a Occidente a través de “películas, literatura y letras de canciones” (Strand, 2013: 144, Meijer, 2013: 66).

4.1.2. Cuestiones de infraestructura

El triunfo en Eurovisión, expone la autora Alisa Solomon, es recompensado con el “tradicional” (2003: 149) derecho de llevar al año siguiente a “casa” a una media de veinte participantes, y hasta cuarenta desde la implantación de las semifinales (Jordan, 2011: 42). Normalmente capital del país (Yair, 1995: 149), la “eurociudad” cuyo “prefijo “Euro-” presta atención a su compleja relación con la geografía” (Bohlman y Polychronakis, 2013: 62), debe acoger a dichas delegaciones, tratándose de unos días de mayo en los que el centro de la ciudad, revestido del *merchandising* oficial, es una fiesta. En 2004, la incorporación de las semifinales (Meijer, 2013: 11) modifica la mecánica del concurso, de ser solo una gala a alargarse a tres: martes, jueves y sábado.

Las capitales europeas turísticas como Ámsterdam o París han sido sede varias veces, pero en algunos casos se han colocado en el mapa otras menos mediáticas (Arntsen, 2005: 155, Jordan, 2011: 56). También en ocasiones el país ganador no ha podido o querido albergar al año siguiente el certamen, recurriéndose de urgencia a una sede inesperada, como añade el historiador del concurso Dean Vuletic (2018: 177). Como ocurrió con Israel, que tras su éxito en 1979 delegó en La Haya Eurovisión 1980.

Recientemente, en 2017 tras la dimisión de la directiva ucraniana, Kiev estuvo a punto de no ser la organizadora. Pero como el estadio estaba siendo ultimado finalmente un equipo de producción sueco acometió el proyecto (Jordan, 2017). Otros países, como Estonia o Turquía, difícilmente han podido organizarlo dados sus escasos recursos (Jordan, 2014: 29; Akin, 2013: 2315). Pero lo que a las claras extraemos de la construcción del escenario es la consolidación de una imagen “propia” de la ciudad a través del eslogan elegido cada año por el anfitrión: en Kiev 2017 “Celebrate Diversity”, y en 2005 en esta misma ciudad fue “Awakening”, coincidiendo con la Revolución Naranja (Jordan, 2011: 171).

Los escenarios suponen un reto para la delegación encargada puesto que han de superar lo ya construido e incorporar las innovaciones técnicas del momento, especialmente tras los estadios de principios de los 2000 con capacidad para más de 10000 personas (Baker, 2015: 74), y llenos de espacios inspirados en elementos folclóricos del lugar (Panea, 2017: 90). (Cuadro 2)

Cuadro 2: La sede de Dublín 1994 (izquierda) inspirada en los edificios de la noche dublinesa y Kiev 2017 (derecha), simulando las orillas del río Dniéper.



Fuente: elaboración propia a partir de: <<https://www.youtube.com/watch?v=ddlOgvuBnf0>>

En 2004 la UER creó el logo de Eurovisión para emplear indistintamente del concepto temático de cada edición, diseño que a través de un enérgico trazo a mano de la palabra “Eurovisión” haciendo de la “V” la forma de un corazón (Panea, 2017: 89-90, Torres, 2001: 251) frente a la inevitable politización del certamen, señalan los autores de “Staging and Engaging With Media Events: A Study of the 2014 Eurovision Song Contest” (Skey et al., 2016: 3389).

4.2. Israel en Eurovisión

Planteemos un momento atractivo al hablar de identidad cultural y europeidad formulando “la pregunta” de la reunión en casa al ver la gala: ¿Por qué participa Israel si no está en Europa? (Lampropoulos, 2013: 159). Tendremos que remontarnos a los años setenta.

Desde 1973, en pleno conflicto por la hegemonía del Mediterráneo –y este como “baluarte” de los bloques Soviético y Occidental (Huntington, 1997: 138)–, precisamente Israel, Chipre, Grecia, Turquía y Malta se animaron a concurrir al certamen, sentando un precedente para los países balcánicos en los noventa (Fricker y Gluhovic, 2013: 4) y aportando estilos de música hasta entonces nunca vistos en la gala. Al atravesar estos estados una situación política delicada, sus medios eran limitados (Akin, 2013: 2307) pero no dejaron de “enviar” su mensaje, como ocurrió con la representante griega Mariza Koch en 1976, cuyo tema era una metafórica protesta ante la invasión turca de Chipre (Raykoff, 2007: 3), o Ajda Pekkan por Turquía 1980 con *Pet'r oil*: “una historia de amor por el petróleo, tan codiciado por todos” (The Eurovision Song Contest 1980, min. 00: 11: 09).

El propósito del encuentro entra en cuestión, de ahí la pregunta acerca de dónde comienza o termina Europa –apunta Dafni Tragaki (2013: 9)–. La organizadora del concurso (la UER) no se ciñe a fronteras estatales sino a un ámbito de cobertura geográfica que abarca Europa, parte de Asia, los estados africanos bañados por el Mediterráneo y Oriente Próximo (Haan et al., 2005: 63-64), y “forma parte de un grupo de instituciones” como la Unión Europea o el Banco Central Europeo, que han deseado forjar “un nuevo tipo de ciudadanía europea” cosmopolita, pero “no siempre coherente” (Tobin, 2007: 35). Incongruencia de la que vamos a ir desgranando estas paradojas estéticas y políticas.

Cuadro 3: Participaciones de Israel en Eurovisión.

Año	Artista	Canción	Final	Idioma	Año	Artista	Canción	Final	Semi	Idioma
1973	Ilanit	Ey Sham	04/17	Hebreo	1996	Galit Bell	Shalom Olam	X	28/29	Hebreo
1974	Kaveret	Natati La Khayay	07/17	Hebreo	1997	-	-	-	-	-
1975	Shlomo Artzi	At Va'Ani	11/19	Hebreo	1998	Dana International	Diva	01/25	-	Hebreo
1976	Chocolat, Menta, Mastik	Emor Shalom	06/18	Hebreo	1999	Eden	Yom Huledet/Happy birthday	04/23	-	H I
1977	Ilanit	Ahava Hi Shir Lishnayim	11/18	Hebreo	2000	Ping Pong	Sameyach	22/24	-	H I
1978	Izhar Cohen, Alphabeta	A-ba-ni-bi	01/20	Hebreo	2001	Tai Soudak	En davar	16/23	-	Hebreo
1979	Gali Atari, Milk & Honey	Hallelujah	01/19	Hebreo	2002	Sarit Hadad	Light a candle	12/24	-	H I
1980	-	-	-	-	2003	Lior Narkis	Milim la'ahava	19/26	-	H I
1981	HaKol Over Habibi	Halayla	07/20	Hebreo	2004	David D'or	To believe	X	11/22	H I
1982	Avi Toledano	Hora	02/18	Hebreo	2005	Shiri Maimon	Hasheket shenish'ar	04/24	07/25	H I
1983	Ofra Haza	Chai/Hi	02/20	Hebreo	2006	Eddie Butler	Together we are one	23/24	-	I H
1984	-	-	-	-	2007	Teapacks	Push the bottom	X	24/28	I F H
1985	Izhar Cohen	Olé, olé	05/19	Hebreo	2008	Boaz Mauda	The fire in your eyes	09/25	05/19	H I
1986	Moti Giladi y Sarai Tzuriel	Yavo Yom	19/20	Hebreo	2009	Noa & Mira Awad	There must be another way	16/25	07/18	H A I
1987	Datnor & Kushnir	Shir Habatlanim	08/22	Hebreo	2010	Harel Skaat	Milim	14/25	08/17	Hebreo
1988	Yardeni Arazi	Ben Adam	07/21	Hebreo	2011	Dana International	Ding Dong	X	15/19	H I
1989	Gili & Galit	Derekh Hamelekh	12/22	Hebreo	2012	Izabo	Time	X	13/18	I H
1990	Rita	Shara Barkhovot	18/22	Hebreo	2013	Moran Mazor	Rak bishvil	X	14/17	Hebreo
1991	Duo Katz	Kan	03/22	Hebreo	2014	Mei Finegold	Same heart	X	14/15	I H
1992	Dafna Dekel	Ze rak sport	06/23	Hebreo	2015	Nadav Guedj	Golden boy	09/27	03/17	Inglés
1993	Sarah'le Sharon	Shiru	24/25	H I	2016	Hovi Star	Made of stars	14/26	07/16	Inglés
1994	-	-	-	-	2017	Imri Ziv	I feel alive	23/26	03/18	Inglés
1995	Liora	Amen	08/23	Hebreo	2018	Netta Barzilai	Toy	01/26	01/19	I H J

Idiomas:	(H) hebreo	(I) Inglés	(F) Francés	(A) Árabe	(J) Japonés
	Cuando son dos o más los idiomas empleados, de izquierda a derecha aparecen del más al menos predominante en el tema.				
Colores:	Victoria	Alta posición	Mitad de la tabla	Baja posición	Fuera de la final
Semi:	Las semifinales se iniciaron en 2004, con la excepción anterior del año 1996				
-:	No hubo candidatura ese año				

Fuente: elaboración propia a partir de <<https://www.eurovision.tv>>

4.2.1. *Ey sham (En algún lugar)*, 1973

Israel, constituido como estado por la ONU en 1948, fomentó la construcción de una “identidad nacional” desde los primeros años de posguerra a partir, en gran medida, de la televisión pública (Vuletic, 2018: 56), siendo Eurovisión el escaparate idóneo donde “establecer alianzas culturales para cultivar su imaginario nacional a través de Occidente” (Belkind, 2010: 23). 1973 supone un punto de inflexión ya que *Ey sham* (En algún lugar), es la apuesta de dicha televisión (IBA) para debutar, el primer país “no europeo” en hacerlo, motivo de “orgullo nacional” (Lemish, 2007: 123) sin precedentes. El título del tema, aparentemente una inocua canción de amor, alude a un hogar soñado alegando la búsqueda de un espacio propio en este caso en el concierto internacional (Lampropoulos, 2013: 158-159). La letra, traducida del hebreo diría lo siguiente:

La media noche ha llegado y sigo despierta
 Los sueños llegan hasta el umbral de casa
 Es el silencio antes de la tormenta
 Vayámonos ahora
 Allí, allí es donde veo el arcoíris
 Allí, allí el amanecer es de color blanco
 En algún lugar encontraremos juntos el jardín
 El jardín del amor².

Aunque estamos ante una composición *mainstream*, en ese contexto, y con las evidentes referencias al “peligro” de la noche, al “arcoíris” vislumbrado, a la “tormenta”, así como la búsqueda de reconciliación, podemos pensar en una declaración de intenciones que nuevamente explicita la segunda estrofa, con el término “hogar”:

Esta noche mi hogar está amenazado por el viento
 invade cada rincón
 Pero nosotros volamos más allá de las nubes
 agarrados de la mano.

Unos meses antes, en 1972 tuvo lugar la masacre en los Juegos Olímpicos de Múnich, con lo que el certamen se llevó a cabo bajo fuertes medidas de seguridad en un momento decisivo de la Guerra Fría (Lampropoulos, 2013: 158). El comentarista Terry Wogan antes de la actuación recomendó al público no hacer ningún gesto súbito como levantarse del asiento al poder ser interpretado como una alarma de atentado. Tiempo después Ilanit desmintió que llevara un chaleco antibalas bajo su vestido (Klier, 2007). La polémica unida a la novedad, tanto del estilo, vestuario, letra y el éxito de la interpretación llevó a los jurados a concederle la cuarta posición de entre diecisiete.

Dos aspectos fueron clave en su actuación: uno, el tradicional vestido palestino con estampado de rayas de la diseñadora Rozi Ben-Yosef inspirado en los montes de Eilat del Mar Rojo (Yaacob, 2009), de apropiado colorido para un aprovechamiento de la tecnología Technicolor de la época; y dos, el hecho de que por vez primera en su historia, ese año una mujer

² Todas las traducciones serán propias, a partir del repositorio de letras del Festival <<http://www.4lyrics.eu/>>

–Nurit Hirsh, compositora del tema (O'Connor, 2007: 190)³– conducía la orquesta, suponiendo un contrapunto a la tradicional ceremonia dominada por hombres, y haciendo soñar a Israel con un triunfo posible. En el Cuadro 4, en la imagen izquierda vemos de fondo a Nurit Hirsh, quien comienza la actuación mirando enigmáticamente a cámara, en lugar de a la orquesta que dirige. En el centro un primer plano de la cantante y en la derecha más claramente el diseño del vestido.

Cuadro 4: Ilanit interpretando *Ey Sham* en Luxemburgo 1973.



Fuente: Elaboración propia a partir de <<https://www.youtube.com/watch?v=rm64PXy5eck>>

Las siguientes candidaturas de la IBA también alcanzarían la mitad alta de la tabla. El pop alternativo de la banda masculina Kaveret (renombrada entonces como Poogy) en 1974 (séptimos) con *Natati La Chaiai* (Le di mi vida), una irónica reflexión a través de juegos de palabras intraducibles acerca de la testarudez humana, leída, al término de la guerra del Yom Kippur, como una crítica al gobierno de la primera ministra Golda Meir “por no haber firmado antes la paz con Egipto” (Vuletic 2018: 133), ministra que solo cinco días después del Festival dejó su cargo:

Hoy vas a descubrir que el tema para el debate
es qué fue primero: ¿el huevo o la gallina?
Los de un lado dicen que les van a echar del cielo
cuando hay aire suficiente para un estado o dos
Tal vez nos las arreglaremos
si ella quiere, lo superaremos.

O la sugerente armonía vocal y coreografía del conjunto femenino Chocolate Menta Mastik en 1976 (sextas), donde, en una canción donde se repite constantemente “ven, dime hola”, en un momento de la letra cantan: “Hace casi treinta años que estoy sola”. Hacía, de hecho, casi treinta años que existía su país (Vuletic, 2018: 133).

Y ocurriría al fin la victoria precisamente con Hirsch de vuelta, la cual dirigiría ese año el tema *A-Ba-Ni-Bi* de Izhar Cohen y los Alpha-Beta en 1978. Éxito mundial en sintonía con los Earth, Wind & Fire o Bonney M, su estribillo repite constantemente “te quiero” aludiendo al “idioma del amor”. Aunque el triunfo no fue retransmitido por Jordania (60 Years of Eurovision, 2015, min. 00: 39: 48), esto significaba una ruptura en la historia del Festival de la Canción: citar al año siguiente por

3 También Suecia ese año llevó a una directora de orquesta, siendo este, un debut doble. Solo las ediciones de 1978 y 1985 verían de nuevo dicha situación.

vez primera a Europa fuera de Europa (Raykoff, 2007:11). Era además un momento de euforia en el país según Bohlman, quien relata en primera persona cómo el certamen congregaba de forma “ritual” a las familias en casa, asimilándolo incluso a tradiciones como el *motzeh sabbath* (Bohlman, 2013: 47).

4.2.2. *Heute in Jerusalem* (Hoy en Jerusalén), 1979

Jerusalén 1979, tras el resultado de la aclamada actuación de Cohen –y reivindicativa en tanto procedente de la minoría yemení del país–, fue un escenario técnicamente innovador, como la cámara cenital hasta entonces jamás se había empleado, y al abarcar en un mismo encuadre tanto a orquesta, platea y escena. Si bien las escenografías de entonces experimentaron con el color en los elementos del escenario, este año jugó con el movimiento (cuadro 5). Adaptando el logo de la IBA (y aquí el concepto de “marca” de manera evidente) en el centro de su escenario, tres anillos concéntricos de metal giraban sobre su propio eje (dibujando la forma de una pupila) aportando un dinamismo inusitado en un escenario (que simulaba un ojo) que junto con las luces creaba diversos espacios al personalizar cada actuación (Eurovision.tv, 2017a).

Cuadro 5: La actuación griega en el escenario de Jerusalén 1979.



Fuente: elaboración propia a partir de: <https://www.youtube.com/watch?v=_v3OrLPaRp4>

El programa fue retransmitido en inglés, francés y hebreo, lo cual ralentizó el espectáculo tres horas (Panea, 2017: 83), cuando lo habitual era hacerlo en inglés y francés en no más de dos horas. La ciudad se transformó para acoger a los 19 participantes en el Centro Internacional de Convenciones de Jerusalén y aunque algunas delegaciones mostraron su reticencia, retirándose Turquía aquel año (Jewish Telegraphic Agency, 1979), se alojaron en el centro financiero de la capital, haciendo de su estancia una experiencia agradablemente veraniega de la que los participantes dejaron constancia (cuadro 8), experiencia repetida en 2017 aunque en la gira de promoción (Eurovision.tv, 2017c).

La nota más remarcable a nivel “diplomático” de este 1979 vino de la propuesta austriaca *Heute in Jerusalem*, de Christina Simon. Una canción en alemán de mensaje pacifista cuya traducción sería:

Mira, desde el cielo oscuro
caen cientos de lunas
Es la señal de un nuevo comienzo
un sentido contra el sinsentido
Y hoy en Jerusalén
finalmente en Jerusalén
toma aire y reflexiona
Paz para Jerusalén.

Fue así la primera canción que aludió a la ciudad anfitriona, en este caso justo unos días después del tratado de paz egipcio-israelí que llegó con motivo de la visita del presidente egipcio Anwar el-Sadat a Jerusalén, terminando con más de treinta años de guerra. A pesar del gesto “humanitario”, aquel del que tanto el concurso hace gala (Tragaki, 2013: 22-23), el tema obtendría la penúltima posición. Esta tendencia ha sido sorprendentemente continuada: una declaración de intenciones “anfitrión-invitado”⁴.

4.2.3. *Chai* (Viva): años ochenta y noventa

La época dorada de Israel se consolidó cuando en ese 1979 volvieron a ganar “en casa” con la canción *Hallelujah* de Gali Atari y Milk & Honey, en beneficio de la universalidad de dicha palabra (Bohlman y Rehding, 2013: 287-288), como también lo sería *sport* de ahí el tema *Ze rak sport* (Solo deporte) pero ya en 1992. Atendamos brevemente a esta letra:

Sí, la vida es una carrera de fondo
lo cual es inevitable
Pero esta noche tengo una canción
y todavía todo es posible
Creo que allí en la tierra prometida
puedes ver a quienes están dispuestos a arriesgarse.

De nuevo la alusión a la tierra prometida, así como, en 1995, la aparición de la palabra hebrea más célebre, *Amen*, título del tema que presentó el grupo Liora, rozando el podio.

Pero, regresando a ese 1979, esta trayectoria sufrirá un revés en 1980 cuando, aunque evidentemente le tocaba a la IBA organizar la gala, declinó por falta de infraestructura y el hecho de tener que repetir escenario (Vuletic, 2018: 72). Además se retirarían de la competición, hecho insólito, debido a que la fecha de la final coincidió con el aniversario del Holocausto judío (Eurovision.tv, 2017b). Entonces Marruecos aprovechó para debutar en el escenario que se ofreció a hospedar el

⁴ En La Haya 1980 los Países Bajos concurrirían el tema Ámsterdam, en 1999 el grupo alemán Sürpriz llevarían a Jerusalén *Reise nach Jerusalem (Camino a Jerusalén)*, y siguiendo el patriotismo Portugal en 1977 envía la canción *Portugal no coração*, en 1989 *Conquistador* y en 1991 *Lusitana Paixão*. España concursó con *Made in Spain (la chica que yo quiero)* en 1988. Austria en Roma 1991 llevaría un tema dedicado a Venecia, en 2011 Bielorrusia enviaría *I Love Belarus* y en 2014 Polonia *We are slavic*.

concurso, La Haya 1980, pero finalizando en penúltima posición (Eurovision.tv, 2017b). El enfado de la televisión marroquí unido al anunciado retorno de Israel para 1981 motivaron el desinterés hacia un posible regreso, finalmente confirmado por la televisión marroquí SNRT (Jiandani, 2014). Por tanto, este país no es solo el único estado africano participante en Eurovisión sino además el único que lo ha hecho una sola vez.

En Múnich 1983, once años después de que los once miembros del equipo israelí fueran asesinados en la misma ciudad por el grupo terrorista Septiembre Negro en los Juegos Olímpicos, participó otra popular cantante, Ofra Haza, con *Khai* (Viva). Envuelta en polémica, cantó un alegre y divertido estribillo que repetía “Viva, viva, viva, la nación de Israel está viva”. Y escrito precisamente por un cantante de origen marroquí, Avi Toledano, que en 1982 con *Hora*, como intérprete, haciendo referencia a la tierra de Canaán alcanzó la segunda posición. Y nuevamente se pidió a la audiencia permanecer sentada (Lampropoulos, 2013: 159) por seguridad. Como colofón, los 10 puntos de Alemania ese 1983 fueron para *Khai*, la tercera mayor puntuación otorgada a este país tras el *A-ba-ni-bi* de 1978 y hasta hoy: por tanto, en más de cuarenta años de canciones.

Cuadro 6: Ofra Haza en Múnich 1983 (izquierda) y Liora en Dublín 1995 (derecha).



Fuentes: Elaboración propia a partir de: <<https://www.pinterest.es/pin/387168899208416379/>> (izquierda) y <<https://apex.eurovision.tv/image/96a417c93a3327333fc5d4eb445a3cd7>> (derecha).

La IBA también sería aplaudida con candidaturas como *Olé Olé* (1985), de nuevo con Izhar Cohen aludiendo al amor y la fraternidad. Los años sucesivos nos siguen relatando la necesidad de imaginar a la nación, como la apuesta de 1991, Duo Katz y *Kan* (Aquí) –“Aquí nací, aquí mis hijos nacieron, aquí construí mi casa con mis manos”–. O de desacreditarla, como en 1987 hizo el dúo Datner & Kushnir, la primera vez que unos cómicos competían en el concurso, con la literal “canción del vago” (*Shir Habatlanim*), criticada por el ministro de cultura israelí, que amenazó con dimitir (O’Connor, 2007: 109).

Y veinte años después del triunfo de 1978 llegaría la tercera victoria, la de Dana International en 1998 (Raykoff, 2007: 11) con *Diva*. Con constantes y sugerentes referencias a las diosas Afrodita y Victoria, la canción (en hebreo aunque con la frase en castellano “viva la diva”) ensalzaba una feminidad mística en forma de canción:

Para los ángeles Diva es un imperio
en el escenario Diva es histeria
toda ella es una canción de amor.

Pero bajo un registro tabú hasta entonces: el cuerpo transexual. Aunque su candidatura ha sido ampliamente estudiada (Lampropulos, 2013; Lemish, 2007; Solomon, 2003), queremos recalcar la preocupación o presión internacional hacia el cuerpo, entendido como cuerpo social y estandarte de esa ficción nación en tanto “tiempo incorporado” (Bohlman, 2013: 49) puesto que las formas del ver y del placer, androcéntricas, encuentran en el audiovisual al cuerpo de la mujer como “residencia” (Panea, 2017: 91). Preocupación a causa de un cuerpo abyecto cuya reasignación de género tuvo lugar en el Reino Unido (Solomon, 2003: 151), el país al que ahora volvería (era Birmingham la sede de 1998) a ganar otro gran reconocimiento, y esta vez no con un hábito tradicional como el de Ilanit, sino un vestido de Jean Paul Gautier (Solomon, 2003: 149). Dana alcanzaría el primer puesto en un reñido podio de mujeres y Eurovisión regresaría por segunda vez a Israel, de hecho al mismo escenario al que en 1980 no se quiso acudir. Esta sería una ocasión de celebración dado el 50 aniversario de la creación del Estado, por tanto el estadio sería ampliamente renovado, optándose por el trabajo del diseñador Ronen Levin que aportaría elementos astrológicos motivados por el cambio de milenio (Sharrock, 1999) (cuadro 7) y en un relativo clima de paz internacional tras los Acuerdos de Oslo (1993) y el primer desfile del Orgullo en Tel Aviv aquel 1998 (Solomon, 2003: 152). Es así que la IBA concurriría entonces con *Happy birthday*, tema interpretado por la *boyband* Eden, en inglés y hebreo (Bohlman y Rehding, 2013: 288) para seguir conmemorando el aniversario (Tobin, 2007: 26).

4.2.4. *Take me to your heaven, 1999*

No obstante, y pese a la imagen de apertura en torno a “la forma en que Oriente Medio era imaginado” (Jordan, 2011: 53) por parte de Dana, fue una polémica edición al ser ella su “artífice”: el orgullo de la victoria se contraponía a la vergüenza para los judíos ortodoxos de quien la había conseguido (Maurey, 2009: 85-103; Gluhovic 2013: 194-217). Además, en la sede anfitriona es tradición que el ganador del año anterior repita su canción: por tanto, esta vez la *Diva* en casa. Al final de la gala, al coger ella el trofeo que debía entregar a la ganadora, cayó inesperadamente al suelo. Esto encendió las alarmas –de nuevo ante un posible ataque– del equipo de plató que no pudo ver de cerca lo ocurrido, quedando finalmente en susto pues el trofeo era tan pesado que la *Diva* cayó con él, motivando posteriormente una pequeña *performance* que regalaría al público (The Eurovision Song Contest 1999, min. 03: 06: 22).

Cuadro 7: Jerusalén 1999. A la izquierda la actuación de Precious (Reino Unido), en el centro el *interval act* de Dana International y a la derecha la actuación final de *Take me to your heaven*, a la que se sumó el resto de participantes en el escenario para culminar con el célebre *Hallelujah* (1979) en honor a las víctimas de la reciente guerra de los Balcanes.



Fuente: elaboración propia a partir de: <<https://www.youtube.com/watch?v=Am4C1iI46F0>>

Aparte de la gestión del amable espectáculo que benefició la imagen de apertura que se deseaba explotar, el evento interrumpió una de las leyes del Sabbath al realizarse uno de los ensayos generales el viernes antes de la final (Jordan, 2011: 54). Además, según Araleh Goldfinger, el gobierno no apoyó económicamente aquel certamen (OGAESPAIN, 2018). Por otro lado, la normativa de la UER aplicaría su dictamen más rompedor: a partir de entonces las canciones podrían ser interpretadas en cualquier idioma y se suprimiría definitivamente la orquesta, afectando a la estructura del escenario mismo (Jordan, 2011: 45), pues era el rasgo distintivo de la gala en sus orígenes.

La victoria volvería a Suecia con la canción *Take me to your heaven*, consolidando lo que podemos llamar el estilo *eurovisivo* basado en los arreglos típicos⁵ de los éxitos de ABBA (Vuletic, 2018: 35). Björnberg sostiene que, enmarcado en el Europop o Eurodance, este pretende una “limpieza” y deseo de universalización borrando todo rasgo distintivo de una cultura en concreto (Björnberg, 2007: 20), que como reacción tendrá al orientalismo o expresión de lo vernáculo (en letras y melodías) y la estetización o ficcionalización del auge del “ethnotechno” (2007: 21-22) a partir de los éxitos ajenos al concurso *The return to innocence* de Enigma (1994) y *ımarik (Kiss kiss)* de Tarkan (1997).

Take me to your heaven puede ser interpretada como una canción que, haciendo referencia a una celestial promesa de un lugar mejor, podría dar a entender, siguiendo lo apuntado, la necesidad de “inmacular” el concurso europeo con una “verdadera diva” y un idioma unificador (volviendo a aquel lapso, 1973-1977, del éxito del inglés) e iniciando la trayectoria dorada del Europop como afirma Bjorn Ingvolstad (2007: 101-102). Y que de hecho coincidirá con una trayectoria desangelada de Israel en el Festival y el aplauso de temas más frescos, jóvenes, desenfadados y “apolíticos” (Björnberg, 2013: 211). Además, al coincidir con el regreso del conflicto en el contexto de la Segunda Intifada (2000-2005) a causa de la visita de Aírel Sharón a la zona árabe de Jerusalén, la IBA enfrentará la gestión de su imagen internacional enviando en ocasiones temas “esperanzadores” como como el de Sarit Hadad, *Light a candle* en 2002 (Vuletic, 2018: 135).

5 Aperturas instrumentales triunfales (sintetizadores, pianos y saxos), cambios de ritmo entre estrofas y estribillos que van en crescendo hasta el estribillo, un puente que aumenta el tempo para que la subida de tono del estribillo final contribuya a una mayor intensidad así como a un cierre impactante.

4.2.5. *There must be another way*, 2009

Tras su última victoria, la IBA en Eurovisión ha encadenado fracasos (cuadro 3) motivados por la imagen internacional del país, pese a que la UER trate de despolitizar el certamen (Kirkegaard, 2013: 84; Baker 2015: 87), y en ocasiones concursando con temas críticos, como la polémica actuación del cuarteto Ping Pong (2000), quienes protagonizaron el primer beso homosexual en el escenario además de ondear en él la bandera de Siria (Jordan, 2011: 50; Torres, 2011: 265). O con *Push the button* por parte de la banda Teapacks (2007) alejándose del pop *mainstream* en una actuación que aludía a las armas nucleares (Belkind, 2010: 20-21):

En las calles hay demasiada violencia
y somos muy afortunados
de estar vivos, incluso ilesos.

Hasta el relativo triunfo de la cantante Shiri Maimon, cuarta en 2005, no escapó de la polémica al tratarse del año en que Líbano iba a debutar, debut truncado al pretender dicha emisora no retransmitir su actuación, lo que le valió la descalificación (Raykoff, 2007: 2). O tras el conflicto de la Franja de Gaza de 2008-2009, cuando la israelí de origen yemení Noa y la palestina de la minoría católica Mira Awad concursaron en Moscú con *There must be another way*, un tema pacifista (Bohlman y Rehding, 2013: 281), llegando al puesto 16.

Motivada por el noveno lugar conseguido por el también yemení Boaz Mauda el año anterior, la IBA presentó esta canción en hebreo, inglés y árabe, idioma que regresaba al concurso desde 1980 (Belkind, 2010: 12; Vuletic, 2018: 134). Mientras que la apuesta marroquí estrenó dicho idioma aquel año a causa de la ausencia de Israel, este lo vuelve a “invocar” años después, gesto paradójico como recoge la etnomusicóloga Nili Belkind (2010: 12). Para ella, debido a los limitados espacios que en la IBA son retransmitidos en árabe, esta elección fue un punto de inflexión (18), aunque también fue interpretada como propaganda por parte del estado israelí dado el reciente conflicto con Gaza (21). De la letra, una emotiva y “fraternal” (Lampropoulos, 2013: 160) conversación entre ambas cantantes, meses después de la Operación Plomo Fundido, la más sangrienta hasta la fecha para los palestinos, rescatamos versos como:

Y las lágrimas caen en vano
es un dolor que no tiene nombre
solo esperamos la llegada del próximo día
debe haber otro camino.

Algunos países quisieron boicotear la actuación (Belkind, 2010: 27), y es de reseñar la pregunta del musicólogo Ioannis Polychronakis en la rueda de prensa, acerca de qué mensaje enviarían ellas a todos aquellos que pensaban que Israel con dicha propuesta deseaba hacer propaganda para encubrir la masacre de Gaza. Awad sostuvo severamente que su colaboración era fruto de años de trabajo y que nadie más interfirió en su propuesta, a lo que Noa añadió “Mira y yo representa-

mos millones de personas no solo en nuestra región sino en todo el mundo que (...) elegimos la vida sobre la muerte, que elegimos diálogo en vez de violencia”⁶.

La candidatura de ese 2009 con Noa, reconocida cantante a nivel internacional, es de los pocos momentos en esta década en que la IBA apostara por artistas veteranos. Eddie Butler (que ya actuó con Eden) regresaría en 2006 con un canto a la paz poco aplaudido (Vuletic, 2018: 167), y Dana International, que ni siquiera consiguió llegar a la final en 2011, sumiendo aquella gloria pasada, alegato por la cuestión LGTBI+, en una crítica desfasada.

En los últimos años Eurovisión suele organizar intensas giras internacionales por parte de las naciones participantes previas al concurso. El joven cantante Hovi Star, representante en 2016, fue retenido en el aeropuerto de Moscú donde los vigilantes de seguridad rompieron su pasaporte y se mofaron de su aspecto, como él mismo comenta (Fuster, 2016). Sus declaraciones en ruedas de prensa dieron así más sentido a su canción, *Made of stars*, en inglés, un canto a la igualdad:

Estamos todos hechos de estrellas
Fragmentos de plata cayendo, eso es lo que somos.

Sin embargo, la estética homoerótica despertaría malestares con Harel Skaat en 2010, quien a pesar de los rumores que después confirmó, dirigía sus actuaciones al público femenino reforzando una imagen heteronormativa (Uchovski, 2014). O el número *Golden Boy* de Nadav Guedj, a quien en la rueda de prensa, donde salió a colación la cuestión patriota con un periodista libanés que se acercó a abrazarle (cuadro 8), se preguntó por dicha relación con el colectivo. De hecho ni la canción hablaba de ello ni él era homosexual (Eskaz.com 2015, min. 8:12). Así, esta celebración de lo gay solo lo será desde el estereotipo del hombre musculado y masculino (bailarines, puesta en escena, el alabo al “Golden Boy”, al “King of fun” en la letra) y promocionando de nuevo en la canción –que por primera vez en 52 años será enteramente en inglés– la “capital” gay al cantar “and before I leave let me show you Tel Aviv” –algo que también ocurriría con IMRI en 2017 (cantante que de hecho ya fue corista de Guedj)–.

Cuadro 8: Rueda de prensa de Viena 2015 y visita de los concursantes de 2017 a Jerusalén.



Fuente: elaboración propia a partir de: <<https://www.youtube.com/watch?v=MqC1Y2FpOVs>> y <<https://www.youtube.com/watch?v=5AoyQDyWRfk>>

6 El único vídeo que se conserva en línea de su entrevista está en YouTube (minuto 02:13): <<https://www.youtube.com/watch?v=zWjctkxMEoU&index=4&list=LLERCnG6xkY6dmlMWo4kb1ug&t=0s>> [consultado el 22/06/2018].

La historia más reciente de la IBA nos conduce al emotivo discurso de su eterno portavoz⁷ en 2017, anunciando el cese de la participación del estado en el Festival con el cierre de la emisora (European Broadcasting Union, 2014), finalmente solucionado por una nueva cadena privada KAN (Corporación de Radiodifusión Israelí) que ha mantenido su interés corriendo con los gastos de la participación en Lisboa 2018. Y en línea con lo apuntado antes acerca de la referencia la ciudad anfitriona, ciudad, en este pasado 2018 que es Lisboa, motivo de inspiración no para este país, sino para el cantante francés Igit, concursante de la preselección francesa de 2018. El tema, *Lisboa Jerusalem*. La letra narraba la experiencia de un amor con metáforas constantes a la “ficción país” en su estribillo: “Me hubiera quedado aquí para que me impidieses irme de este pequeño país cuya reina eres tú”.

Uno de los aspectos más celebrados del festival es su medido despliegue técnico (Skey et al., 2016: 3385), siendo el *video mapping* o las proyecciones, así como el trabajo de cámara en general recursos que crean atmósferas diferentes para cada actuación con un mayor “énfasis en el espectáculo” (Pajala, 2011: 410). En este sentido, el concepto visual de la puesta en escena de Igit, con las grandes pantallas del escenario iba, en una animación que enlazaba ciudades que aparecían en el mapa, dibujando un corazón con sus recorridos. Las ciudades que nombra el tema, de Oslo a Gibraltar, recreaban este corazón, pero –pese a que la nombraba– Jerusalén quedó excluida del dibujo, abriendo interrogantes dada la consolidada relación de ambos países en el concurso (Yair, 1995: 155)⁸.

Vemos cómo a través de la imagen las poéticas de europeidad y “de identidad” en el contexto de la “integración europea y la globalización” (Ingvaldstad, 2007: 99), a fin de cuentas la hospitalidad, es representada, reinscrita, ralentizada.

Cuadro 9: Igit, interpretando *Lisboa Jerusalem*, en *Destination Eurovision*, 2018.



Fuente: elaboración propia a partir de: <https://www.youtube.com/channel/UCtIN-Ff1AivzUjTNLf-_wqQ>

7 Suele ser una celebridad de la televisión que en las votaciones anuncia los puntos que otorga su país. Ofer Nachshon ha estado en todas las retransmisiones desde 2009.

8 Al ser el segundo país con mayor población judía del mundo, tanto el jurado y el público francés tradicionalmente han apoyado las propuestas israelíes. De hecho, son los que más les han votado en su historia (fallándoles, de 40 ocasiones, solo ocho veces). 12 puntos en 4 ocasiones, 10 en 8 ocasiones, y 8 puntos hasta 5 veces corroboran esta tendencia. Estos han respondido más discretamente, sin votarles hasta en 18 de 40 ocasiones, y 12 puntos tres veces, 10 en una ocasión y 8 solo dos veces.

4.2.6. Epílogo: *I am not your toy*, 2018

Al término de este texto, la candidatura israelí, en principio retirada del certamen en 2018 tras el cese de la IBA pero, como se ha apuntado, concursante a última hora, no solo vuelve a verse envuelta en polémica sino que, inesperadamente, vuelve a ganar el Festival por vez primera en 20 años, con lo que nos limitaremos a bosquejar el estado de la cuestión, por tanto, para una futura investigación dada la gran actualidad y repercusión de la victoria de Netta con el tema *Toy* (compuesto por Doron Medalie, quien ya escribió *Golden Boy* y *Made of stars*, y en inglés, aunque con palabras en hebreo y japonés).

En plena crisis de refugiados, el terrorismo islámico por parte del ISIS en la vecina Siria así como el deterioro de la imagen internacional de Israel debido a la relación con Palestina, la cantante consigue el primer puesto partiendo como favorita desde un primer momento con un tema feminista (que se promocionó inspirado en el movimiento #MeToo) y que constantemente refiere “I am not your toy, you are a stupid boy”, a través de una estética *kitsch* y satírica. Esto abre así el debate al denominado *Homonationalism* o *Pinkwashing* (Puar, 2010), esto es, el encubrimiento de hechos especialmente sangrientos (como las protestas duramente reprimidas tras la apertura de la embajada de Estados Unidos en Jerusalén, dos días después del Festival) a partir de propaganda acerca de la causa feminista o gay como hemos visto en anteriores propuestas.

Además, cuando a menudo se habla de Eurovisión solo como un festival de canciones, que de hecho se quiere despolitizado, tal vez debamos recalcar que tras su éxito en Eurovisión (Cuadro 10, izquierda), Netta visita al presidente Benjamin Netanyahu con quien escenifica, de hecho, parte de la característica coreografía de *Toy* (Cuadro 10, derecha).

Cuadro 10: Netta, ganadora de Eurovisión 2018



Fuentes: Elaboración propia a partir de <<https://www.youtube.com/watch?v=84LBJXaeKk4>> y <<https://www.instagram.com/p/Bi2To7CBWnG/?taken-by=b.netanyahu>> (derecha).

5. Conclusiones

Tras nuestro recorrido teniendo como eje las candidaturas israelíes más relevantes y a través del “relato” propuesto por las letras, las escenografías y las polémicas de las canciones significativas, vemos cómo una crítica es continuamente ensayada. El estilo Eurovisión, al cobijar un tipo de composición que ha tenido en ABBA durante las dos etapas del “auge del

inglés” (1973-1977 y 1999-actualidad) y por extensión en un pop *mainstream* su paradigma, es puesta en entredicho. Y será a través de tres problemáticas:

- a) la celebración en tanto afirmación del propio estado de Israel en el escenario internacional con una retórica que alude a partir de una retórica romántica (con Ilanit, Ofra Haza, Duo Katz, Eden, Nadav Guedj) a su situación política.
- b) la cuestión de lo vernáculo ya que todas sus canciones hasta 2015 han sido interpretadas en hebreo si bien sus títulos tratan de ser concisos y accesibles (*A-ba-ni-bi, Hallelujah!, Hora, Khai, Olé Olé, Kan, Ze rak sport, Amen, Diva*), siendo un idioma minoritario pero exitoso debido a la diáspora europea y un sistema de votación que posibilita dicha aprobación.
- c) la apuesta por mostrar una imagen de apertura, tolerancia y multiculturalidad en el ámbito social, al ser el primero cuya orquesta ha sido conducida por una mujer, al ser representado por cantantes de diversas etnias, nacionalidades (Izhar Cohen, Boaz Mauda, Noa, Mira Awad, Eddie Butler) y sexualidades (Dana International, Ping Pong, Hovi Star, Harel Skaat).

A través de las contra-narraciones propuestas esperamos haber aportado otro enfoque a esta europeidad que se promulga y exhibir las paradojas de la “ficción canción” y la “ficción nación” para desarraigar cualquier intento esencialista puesto que, tratándose de prácticas simbólicas, lo pertinente y lo relevante aquí es deconstruir el cómo estas sugieren, se presentan, se exteriorizan, se interpretan, permiten otros espacios para la reflexión acerca de cómo son contadas o relatadas las historias en este problemático concepto de “identidad cultural” (Hall y du Gay, 2003).

6. Referencias bibliográficas

- Akin, A. (2013): “The Reality is Not as It Seems from Turkey. Imaginations about the Eurovision Song Contest from Its Production Fields”, *International Journal of Communication*, n. 7, pp. 2303-2321.
- Anderson, B. ([1983] 2006): *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Traducción de Eduardo L. Suárez. México D. E: Fondo de Cultura Económica.
- Arntsen, H. (2005): “Staging the nation? Nation, myth and cultural stereotypes in the international Eurovision Song Contest finals in Estonia, Latvia and Norway”, en Baerug, R. (ed.), *Baltic Media World*. Riga: Flera Printing-House.
- Baker, C. (2015): “Gender and Geopolitics in the Eurovision Song Contest”, *Contemporary Southeastern Europe*, n. 2 (1), pp. 74-93.
- Baker, C. (2017): “The ‘gay Olympics’? The Eurovision Song Contest and the politics of LGBT/European belonging”, *European Journal of International Relations*, n. 23 (1), pp. 97-121.
- Bauman, Z. (2005): *Identidad*. Traducción de Daniel Sarasola. Buenos Aires: Losada.
- Belkind, N. (2010): “A Message for Peace or a Tool for Oppression? Israeli Jewish-Arab duo Achinoam Nini and Mira Awad’s Representation of Israel at Eurovision 2009”, *Current Musicology*, n. 89, pp. 7-35.

- Björnberg, A. (2007). "Return to Ethnicity: The Cultural Significance of Musical Change in the Eurovision Song Contest", en Raykoff, I. y Tobin, R. D. (eds.): *A Song for Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*. Aldershot: Ashgate, pp. 13-24.
- Björnberg, A. (2013): "Invincible heroes. The Musical Construction of National and European Identities in Swedish Eurovision Song Contest Entries", en Tragaki, D. (ed.): *Empire of song. Europe and Nation in the Eurovision Song Contest*. Plymouth: Scarecrow Press, pp. 203-220.
- Bohlman, A. F. y Polychronakis, I. (2013): "Eurovision Everywhere: A Kaleidoscopic Vision of the Grand Prix", en Tragaki, D. (ed.): *Empire of song. Europe and Nation in the Eurovision Song Contest*. Plymouth: Scarecrow Press, pp. 57-78.
- Bohlman, A. F., Polychronakis, I. y Rehding, A. (2013): "Doing the European Two-Step", en Tragaki, D. (ed.): *Empire of song. Europe and Nation in the Eurovision Song Contest*. Plymouth: Scarecrow Press, pp. 281-298.
- Bohlman, P. V. (2013): "Tempus Edax Rerum. Time and the Making of the Eurovision Song", en Tragaki, D. (ed.): *Empire of song. Europe and Nation in the Eurovision Song Contest*. Plymouth: Scarecrow Press, pp. 35-56.
- Dayan, D. y Katz, E. (1992): *Media Events. The Live Broadcasting of History*. Londres: Harvard University Press.
- Derrida, J. (1997): *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- European Broadcasting Union (2014): "EBU insists Israeli lawmakers protect public broadcasting as they dismantle IBA", 5 de mayo. Disponible en: <https://www.ebu.ch/contents/news/2014/05/ebu-insists-israeli-lawmakers-pr.html> [consultado el 22/06/2018]
- The Eurovision Song Contest (1999). Israel: Unión Europea de Radiodifusión (EBU) y Autoridad de Radiodifusión de Israel (IBA), 186'.
- Eurovision.tv (2015): *Eurovision Milestones: 1965*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=MS21wnWTgJo> [consultado el 22/06/2018]
- Eurovision.tv (2017a): "Jerusalem 1979". Disponible en: <https://eurovision.tv/event/jerusalem-1979> [consultado el 22/06/2018]
- Eurovision.tv (2017b): "The Hague 1980". Disponible en: <https://eurovision.tv/event/the-hague-1980> [consultado el 22/06/2018]
- Eurovision.tv (2017c): "Israel calling: Participants go sightseeing in Jerusalem". Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Thx_7pACMf4 [consultado el 22/06/2018]
- Esckaz.com (2015): "Esckaz in Vienna: Press conference from Nadav Guedj (Israel)". Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=MqC1Y2FpOVs&t=1s> [consultado el 22/06/2018]
- Fenn, D. et al. (2005): "How does Europe make its mind up? Connections, cliques, and compatibility between countries in the Eurovision Song Contest", *Physica A: Statistical Mechanics and its Applications*, n. 360 (2), pp. 576-598.

- Fuster, L. (2016): "Hovi Star on Moscow Airport Incident: "It wasn't a nice experience", en *Wiwibloggs*, 23 de abril. Disponible en: <https://wiwibloggs.com/2016/04/23/hovi-star-comments-moscow-airport-incident-wasnt-nice-experience/138478/> [consultado el 22/06/2018]
- Fricker, K. y Gluhovic, M. (2013): "Introduction: Eurovision and the 'New' Europe", en Fricker, K. y Gluhovic, M. (eds.): *Performing the 'New' Europe: Identities, Feelings and Politics in the Eurovision Song Contest*. Londres: Palgrave Macmillan pp. 1-28.
- Ginsburgh, V.A. y Noury, A., (2005): "Cultural Voting: The Eurovision Song Contest", *CORE Discussion Paper* n. 2005/6, pp. 1-19.
- Gluhovic, M. (2013): "Sing for Democracy: Human Rights and Sexuality Discourse in the Eurovision Song Contest", en Fricker, K. y Gluhovic, M. (eds.): *Performing the 'New' Europe: Identities, Feelings and Politics in the Eurovision Song Contest*. Londres: Palgrave Macmillan, pp. 194-217.
- Gutiérrez Lozano, J. F. (2012): "Spain was not living a celebration. TVE and the Eurovision Song Contest during the years of Franco's dictatorship", *VIEW: Journal of European Television History and Culture*, n. 1 (2), pp. 11-17.
- Haan, M. A.; Dijkstra, G. y Dijkstra, P. T. (2005): "Expert Judgment versus Public Opinion – Evidence from the Eurovision Song Contest", *Journal of Cultural Economics*, n. 29, 59-78.
- Huntington, S. P. ([1996] 1996): *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*. Barcelona: Paidós.
- Hall, S. y du Gay, P. ([1996] 2003): *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Ingvoldstad, B. (2007): "Lithuanian contests and European dreams", en *A Song for Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, en Raykoff, I. y Tobin, R. D. (eds.): *A Song for Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*. Aldershot: Ashgate, pp. 99-110.
- Ivkovic, D. (2013): "The Eurovision Song Contest on YouTube: A Corpus-Based Analysis of Language Attitudes", *Language@Internet*, n. 10, pp. 1-25.
- Jewish Telegraphic Agency (1979): "Turkey Withdraws from Eurovision Because It is Scheduled in Israel", 8 de marzo. Disponible en: <https://www.jta.org/1979/03/08/archive/turkey-withdraws-from-eurovision-because-it-is-scheduled-in-israel> [consultado el 22/06/2018]
- Jiandani, S. (2014): "Morocco: SNRT will not return to Eurovision in 2015", 31 de octubre. Disponible en: <http://esctoday.com/86637/morocco-snrt/> [consultado el 22/06/2018]
- Jordan, P. (2011): *The Eurovision Song Contest: Nation Branding and Nation Building in Estonia and Ukraine*. (Tesis doctoral). Glasgow: University of Glasgow.
- Jordan, P. (2012): "Double Dutch? Choosing the Right Language for Eurovision", 10 de abril. Disponible en: <http://escinsight.com/2012/04/10/double-dutch-choosing-the-right-language-for-eurovision/> [consultado el 22/06/2018]

- Jordan, P. (2014): *The Modern Fairy Tale: Nation Branding, National Identity and the Eurovision Song Contest in Estonia*. Tartu: University of Tartu Press.
- Jordan, P. (2017): “EBU Statement regarding personal changes at UA:PBC”, 13 de febrero. Disponible en: <https://eurovision.tv/story/ebu-statement-regarding-personnel-changes-at-ua-pbc> [consultado el 22/06/2018]
- Kirkegaard, A. (2013): “The Nordic Brotherhoods: Eurovision as a Platform for Partnership”, en Tragaki, D. (ed.): *Empire of song. Europe and Nation in the Eurovision Song Contest*. Plymouth: Scarecrow Press, pp. 79-107.
- Klier, M. (2007): “Another Eurovision Myth is debunked”, 20 de mayo. Disponible en: http://esctoday.com/8749/another_eurovision_myth_is_debunked/ [consultado el 22/06/2018]
- Lampropoulos, A. (2013): “Delimiting the Eurobody: Historicity, Politicization, Queerness”, en Tragaki, D. (ed.): *Empire of song. Europe and Nation in the Eurovision Song Contest*. Plymouth: Scarecrow Press, pp. 151-172.
- Lemish, D. (2007): “Gay brotherhood: Israely gay men and the Eurovision Song Contest”, en Raykoff, I. y Tobin, R. D. (eds.): *A Song for Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*. Aldershot: Ashgate, pp. 123-134.
- Maslow, V. (2015): *60 years of Eurovision*. [Film] Reino Unido: BBC, 2015, 90’.
- Maurey, Y. (2009): “Dana International and the Politics of Nostalgia”, *Popular Music*, n. 28 (1), pp. 85-103.
- Meerzon, Y.; Piven, D. (2013): “Back to the Future: Imagining a New Russia at the Eurovision Song Contest”, en Fricker, K. y Gluhovic, M. (eds.): *Performing the ‘New’ Europe: Identities, Feelings and Politics in the Eurovision Song Contest*. Londres: Palgrave Macmillan, pp. 111-124.
- Meijer, A. (2013): *Be My Guest: Nation branding and national representation in the Eurovision Song Contest*. (Tesis máster). Groningen: University of Groningen y University of Uppsala.
- Molineaux, S. (2015): *The Anglovision Song Contest: Eurovision, Europe and the English language*. (Tesis grado). Leeds: University of Leeds.
- Nancy, J. L. (1994): “Corpus”, en McCannell, J. F. y Zakarin, L. (eds.), *In Thinking Bodies*. Stanford: Stanford California Press, pp. 17-31.
- OGAESPAIN (2018): “Eurovisión 2019 podría celebrarse en Austria”, 17 de junio. Disponible en: <http://www.ogaespain.com/eurovision-2019-podria-celebrarse-en-austria/> [consultado el 22/06/2018].
- O’Connor, J. K. (2007): *The Eurovision Song Contest: The Official History*. Londres: Carlton Books.
- Ortiz Moreno, L. (2017): “El festival de Eurovisión: más allá de la canción”, *Fonseca. Journal of Communication*, n. 15 (2), pp. 145-162.
- Pajala, M. (2011): “Making television historical: Cultural memory of the Eurovision Song Contest in the Finnish media. 1961–2005”, *Media History*, n. 17 (4), pp. 405-418.
- Pajala, M. (2012): “Mapping Europe: Images of Europe in the Eurovision Song Contest”, *VIEW: Journal of European Television History and Culture*, n. 1 (2), pp. 3-10.

Panea, J. L. (2017): “El Festival de Eurovisión como convocatoria para la fijación de imaginarios: hospitalidad, contención, pronunciación y serialidad”, *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, n. 17, pp. 80-111.

Pinto Teixeira, L. y Stokes, M. (2013): “And After Love...”: Eurovision, Portuguese Popular Culture, and the Carnation Revolution”, en Tragaki, D. (ed.): *Empire of song. Europe and Nation in the Eurovision Song Contest*. Plymouth: Scarecrow Press, pp. 221-240.

Plastino, G. (2013): “The Big Match. Literature, Cinema and the Sanremo Festival Decepcion”, en Tragaki, D. (ed.): *Empire of song. Europe and Nation in the Eurovision Song Contest*. Plymouth: Scarecrow Press, pp. 109-136.

Puar, J. (2010): Israel’s gay propaganda war”, 1 de julio. Disponible en: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2010/jul/01/israels-gay-propaganda-war>

[consultado el 22/06/2018]

Raykoff, I. (2007). “Camping on the borders of Europe”, en Raykoff, I. y Tobin, R. D. (eds.): *A Song for Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*. Aldershot: Ashgate, pp. 1-12.

Raykoff, I. y Tobin, R. D. (2007): “Introduction”, en Raykoff, I. y Tobin, R. D. (eds.): *A Song for Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*. Aldershot: Ashgate, pp. XVIII-XXI.

Rehberg, P. (2013): “Taken by a Stranger: How Queerness Haunts Germany at Eurovision”, en Fricker, K. y Gluhovic, M. (eds.): *Performing the ‘New’ Europe: Identities, Feelings and Politics in the Eurovision Song Contest*. Londres: Palgrave Macmillan, pp. 178-193.

Roche, M. (2000): *Mega-Events and Modernity: Olympics and expos in the growth of global culture*. Londres y Nueva York: Routledge.

Sanandrés, C. (2015): *Construyendo Europa a través del entretenimiento: El festival de Eurovisión* (Tesis máster). Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

Savini, P. (2016): “Remembering Operación Triunfo. A latin music reality show in the era of talent shows”, *VIEW: Journal of European Television History and Culture*, n. 5 (1), pp. 17-33.

Sharrock, D. (1999): “Discord at pop’s Tower of Babel. Euro songs hit sour note”, 29 de mayo. Disponible en: <https://www.theguardian.com/world/1999/may/29/davidsharrock>

[consultado: 22/06/2018].

Skey et al. (2016): “Staging and Engaging With Media Events: A Study of the 2014 Eurovision Song Contest”, *International Journal of Communication*, n. 10, pp. 3381-3399.

Solomon, A. (2003): “Viva la Diva Citizenship: Post-Zionism and Gay Rights”, en Boyarin, D.; Itzkovitz, D. y Pellegrini, A. (eds.): *Queer Theory and the Jewish Question*. Nueva York: Columbia University Press, pp. 149-165.

Strand, K. (2013): “Performing affiliation: On Topos in the Swedish Preliminaries”, en Tragaki, D. (ed.): *Empire of song. Europe and Nation in the Eurovision Song Contest*. Plymouth: Scarecrow Press, pp. 137-150.

The Eurovision Song Contest 1980, Países Bajos: Nederlandse Omroep Stichting, 138’.

The Eurovision Song Contest 1999, Israel: Israel Broadcasting Authority, 195’.

The Secret Histoy of Eurovision (2011), dir. Oliver Stephan, Australia: Brook Lapping Productions, Electric Pictures, Screen Australia, 80’.

Tobin, R. D. (2007): “Eurovision at 50: Post-Wall and Post-Stonewall”, en Raykoff, I. y Tobin, R. D. (eds.): *A Song for Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*. Aldershot: Ashgate pp. 25-35.

Torres, G. (2011): “Pan-European, National, Regional and Minority Identities in the Eurovision Song Contest”, en Miklós Sükösd, M. y Jakubowicz, K. (eds.): *Media, Nationalism and European Identities*. Budapest: CEU Press y COST A30, pp. 247-268.

Tragaki, D. (2013): “Introduction”, en Tragaki, D. (ed.): *Empire of song. Europe and Nation in the Eurovision Song Contest*. Plymouth: Scarecrow Press, pp. 1-33.

Uchovski, G. (2014): “The truth about outing”, 23 de enero. Disponible en: <https://www.out.com/news-opinion/2014/01/23/%E2%80%8F-truth-about-outing-its-best-thing-happen-aaron-schock> [consultado el 22/06/2018].

Vuletic, D. (2018): *Postwar Europe and the Eurovision Song Contest*, Londres y Nueva York: Bloomsbury.

Wolther, I. (2006): *Kampf der Kulturen. Der «Eurovision Song Contest» als Mittel national-kultureller Repräsentation* (Tesis doctoral), Würzburg: Verlag Königshausen & Neuman GmbH.

Yaacob, I. (2008): “Saying goodbye from Rozi Ben-Yosef”, 30 de mayo. Diponible en: <https://www.makorrishon.co.il/nrg/online/55/ART1/738/763.html> [consultado: 22/06/2018].

Yair, G. (1995): “Unite, Unite Europe. The Political and Cultural Structure of Europe as Reflected in the Eurovision Song Contest”, *Social Networks*, n. 17, pp. 147-161.

Yair, G. y Maman, D. (1996): “The Persistent Structure of Hegemony in the Eurovision Song Contest”, *Acta Sociologica*, n. 39 (3), pp. 309-325.

